

Frieze d/e
Noemi Smolik: Ruhe im Bau / Balancing Act
June - August 2015

Noemi Smolik zu Besuch bei **Inge Mahn**: fünf Dekaden sozialer Skulptur
zwischen Düsseldorf und der Uckermark

Ruhe im Bau

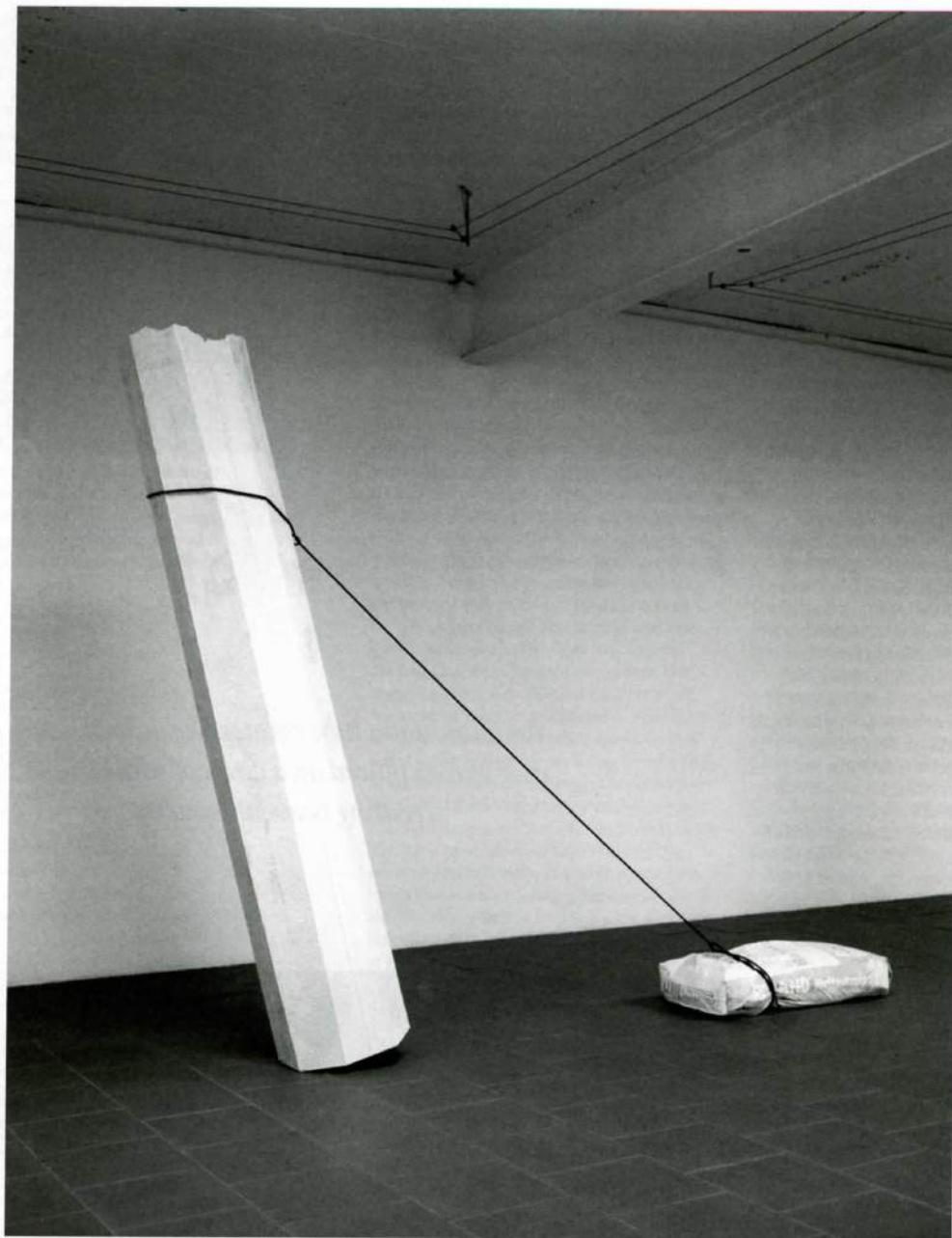
Balancing Act

Noemi Smolik visits the home of Inge Mahn and looks back on five decades
of the artist's socially-minded sculpture – in both town and country

Frieze d/e

Noemi Smolik: Ruhe im Bau / Balancing Act

June - August 2015



1

Säule, Gipssock ziehend
1988

Plaster, rope and sack of plaster

Pillar: 201 × 38 × 38 cm

Installation view

Neuss Kunstraum

Frieze d/e

Noemi Smolik: Ruhe im Bau / Balancing Act
June - August 2015

„Zuerst gehen wir ins Stallmuseum“, sagt sie, als sie mich am Bahnhof mit ihrem Jeep abholt. Der Bahnhof liegt etwa eine Stunde Zugfahrt nordöstlich von Berlin. Wir fahren über schmale, teilweise unbefestigte Straßen. Unser Ziel ist das Dorf Groß Fredenwalde in der Uckermark. Hier, in dieser kaum besiedelten, gottverlassenen Gegend lebt Inge Mahn die überwiegende Zeit. Das Stallmuseum befindet sich tatsächlich in einem ehemaligen Schweinestall. Mitten im Dorf steht er, war verfallen, abreißen wollte man ihn. Da nahm sich Mahn dieser Ruine an und rekonstruierte sie sorgfältig. Der mittlere, große Raum dient heute als Ausstellungsraum.

Als Erstes lud Mahn die Einwohner des Dorfes ein, Gegenstände, die sie für ausstellungswürdig halten, in diesen Raum zu bringen. Zusammenkamen alte Kaffeemühlen, Sägen, Töpfe, ein Fleischwolf, alte Fotos. Sie standen in Vitrinen, auf Bänken oder ganz einfach auf dem Boden. Das war im Jahre 2012 die erste Ausstellung und sie kam bei den Dorfbewohnern sofort gut an. Dann räumte man die Gegenstände zur Seite – sie lagern bis heute auf dem an den Seiten zur Empore ausgebauten Dachboden des Museums –, um Platz für „wahre“ Kunst zu schaffen. Gezeigt wurden nun Bilder, die die Einwohner des Dorfes an den Wänden hängen haben. Die Ausstellung war wieder ein Erfolg. Weitere Ausstellungen folgten, inzwischen wurden in diesem Stall Fotos von Ute Klophaus oder Werke von Hans-Peter Feldmann gezeigt. Die Eröffnungen sind jedes Mal ein Ereignis, ein gemeinsames Abendessen findet anschließend statt. Gerade jetzt, kurz vor Ostern, wird die nächste Eröffnung vorbereitet mit Arbeiten des 2009 verstorbenen Malers Klaus Kehrwald und einem Film von Hanne Kehrwald.

Während wir in dem Ausstellungsraum stehen, kommt eine ältere Frau, sie kümmert sich um den Tauschraum, der ebenfalls in diesem ehemaligen Stall eingerichtet wurde. Hierher kann jeder bringen, was er nicht mehr braucht, und mitnehmen, was er brauchen könnte. „Die Leute hier sind arm“, sagt Mahn, „viele leben von Hartz IV.“

Draußen ist es kalt, es regnet, aber trotzdem gehen wir weiter in die Dorfkirche aus dem 13. Jahrhundert. Auch sie war beinahe schon eine Ruine und verdankt ihr neues Leben ebenfalls der Initiative von Mahn. Heute finden hier Gottesdienste, Konzerte und Weihnachtsfeiern statt. Die feuchte Kälte kriecht inzwischen unter die Kleidung, aber weiter geht es, in die Scheune. Sie steht neben dem Haus, in dem Mahn wohnt. Ein großer Raum mit einem riesigen Fenster, das den Blick in die Landschaft öffnet. An den Wänden Regale, die mit Werkzeug vollgestopft sind. In der Mitte ein Objekt von Mahn, an dem sie gerade arbeitet. Es sind zwei einfache Ofenrohre. Ihre unteren Enden stecken in Sockeln aus Gips, die oberen biegen sich zueinander, als ob sie in ein Gespräch vertieft seien. Sonst ist der Raum fast leer. Hier wird in einigen Tagen das Abendessen zur Eröffnung der Kehrwald-Ausstellung stattfinden.

Wieder raus, es regnet immer noch, die Kälte wird schwer erträglich. Mir frieren die Finger, die Füße spüre ich kaum noch. Mahn aber scheint die Kälte kaum etwas auszumachen. Dann stehen wir vor einer anderen,

riesigen Scheune. Die große Tür geht auf und endlich sehe ich weitere Arbeiten dieser Künstlerin, wegen der ich eigentlich gekommen bin. Ein Kreis aus weißen Stühlen, auf denen Gläser stehen. In der Mitte dreht sich langsam, horizontal um den Mittelpunkt dieses Kreises, ein Aluminiumrohr. An seinen beiden Enden sind Kristalle befestigt, die die Gläser berühren und sphärische Klänge erzeugen. Weiter sehe ich Bänke, neben denen eckige Abfalleimer stehen. Im anderen Raum dann eine kleine Hundehütte, mit einer Schüssel davor und den Resten einer Kette, ein Turm mit einer Glocke und drei Bogen aus Ziegeln, die jeden Augenblick zusammenzubrechen scheinen. All diese Objekte sind – bis auf die Schüssel, die Kette und die Glocke – aus weißem Gips geformt, jenem Material, das Mahn für ihre plastischen Arbeiten fast ausschließlich verwendet. Sie wirken zerbrechlich, irgendwie menschlich. Wie etwas vernachlässigte Lebewesen kommen sie mir vor. Wegen der Kälte bekomme ich fast Mitleid mit ihnen. Ob sie tatsächlich als Lebewesen gemeint seien, frage ich. Mahn denkt nach, dann sagt sie: „Ja.“ Mehr aber auch nicht.

Dann sitzen wir in ihrer Küche, trinken heißen Tee, gehen ihre Kataloge durch. Ob sie sich freue, dass ihre Arbeiten vor Kurzem

‘First we’ll visit the Stallmuseum’, Inge Mahn says as she picks me up from the train station in her Jeep. I am an hour’s train journey northeast of Berlin. We drive along narrow roads, some of them unpaved. Our destination is the village of Gross Fredenwalde in Uckermark, a sparsely populated region, where Inge Mahn for the most part resides. The Stallmuseum – ‘Pigsty Museum’ – really is in a former pigsty, in the middle of the village. Previously dilapidated, the villagers wanted it demolished but Mahn took charge of the ruin and painstakingly restored it. The large central room now serves as an exhibition space.

For the inaugural show, Mahn invited the locals to bring in objects they thought were worth exhibiting. They brought old coffee grinders, saws, cooking pots, a mincer and old photographs that were shown in vitrines, on benches or simply on the floor. This was in 2012, and it proved an immediate hit with the residents. Then the objects were cleared to one side – they are still kept in the museum’s attic – to make way for ‘real’ art. This time, the show consisted of pictures the villagers had hanging on their walls at home. Once again, it was a success. More exhibitions followed, including photographs by Ute Klophaus and works by Hans-Peter Feldmann.

An aluminium tube rotates like a clock hand over glasses placed on a circle of white chairs, creating heavenly sounds.



Frieze d/e

Noemi Smolik: Ruhe im Bau / Balancing Act
June - August 2015



3

2
Stuhlkreis, 2000
Plaster on wooden construction,
crystal glasses, motor, aluminium pipe
Diameter: 3m

3
An einander gelehnt, 1992
Plaster
85 x 35 x 105 cm

4
Hundehütten, 1976
Plaster
Each: 52 x 41 x 51 cm
Installation view
Frankfurt Kunstverein
1976-77

im Ausstellungsraum der Kunstakademie Düsseldorf, wo sie einst in Beuys' Klasse studierte, gezeigt worden sind und im Juni in der Berliner Galerie Max Hetzler zu sehen sein werden, frage ich. Schließlich nahm sie schon 1972 an der documenta 5 in Kassel teil, zeigte ihre Arbeiten in verschiedenen Kunstvereinen – und trotzdem kennt sie heute kaum jemand. „Ja, schon“, sagt sie, „aber die eigentliche Freude macht mir die Arbeit hier im Dorf.“ Ich möchte mehr über ihre künstlerische Arbeiten wissen, aber Mahn kommt immer wieder auf die Ausstellungen und die Begegnungen im Dorf zu sprechen. Die Vorbereitungen für die nächsten Aktivitäten vor Ort scheinen sie mehr als alles andere zu beschäftigen.

Wieder zu Hause, blättere ich in ihren Katalogen. „„Einer trage des anderen Last, so werdet ihr das Gesetz Christi erfüllen.“ (Gal.6,2) Dieses Wort aus der Bibel ist als moralische Forderung gemeint“, lese ich in einem Text von Mahn, und weiter: „Tatsächlich liegt der weisen Lehre ein Naturgesetz zugrunde. Denn wenn zwei gleich schwere Lasten mit gleichem Gewicht gegeneinander drücken, so können sie nicht umfallen. Sie bleiben stehen, weil der gleichzeitige gleiche Druck gegeneinander sie ins Gleichgewicht bringt. Die gegeneinander gerichteten Kräfte heben sich gegenseitig auf.“¹ Diese Sätze bleiben mir im Gedächtnis. Doch ich zögere lange, sie zu zitieren. Schließlich stammen sie aus der Bibel, die nicht unbedingt ein

The openings are always big occasions, followed by dinner for everyone. As Easter approaches, the preparations are underway for the next opening, a show of work by the painter Klaus Kehrwald (1959–2009) and a film by his widow Hanne Kehrwald.

While we are in the exhibition space, an older woman arrives. She takes care of the 'reuse room' that has also been set up in the space: people bring things they no longer need and take things they might be able to use. 'People here are poor,' says Mahn, 'many are on welfare.'

In spite of the cold and rain, we go to visit the village's 13th-century church. Like the pigsty, it had fallen into disrepair until Mahn took charge and restored it too. Today, religious services, concerts and Christmas parties are held here. The damp chill creeps into our clothes, but we go on to visit the shed next to Mahn's home. The shed is a large space with a huge window offering a view out over the surrounding countryside. Its walls are lined with shelves crammed full of tools. In the middle of the room is an object that Mahn is currently working on: two simple stovepipes, their lower ends stuck in plaster plinths, their tops bending towards each other as if deep in conversation. Apart from this work, the room is almost empty. In a few days, the dinner for the opening of the Kehrwald show will take place here.

Back outside it's still raining and the cold is becoming unbearable. My fingers are freezing; I can hardly feel my feet. But Mahn hardly seems to mind the cold at all. We arrive in front of a huge barn. The big door opens and at last I see other works by the artist – the reason for my being here. A circle of white chairs with water glasses placed on them; in the middle, a thin aluminium tube balanced atop a low table rotates horizontally like clock hands around the centre of the circle; crystals fixed to the ends of the tube touch the glasses, creating heavenly sounds. Next to this work are benches with angular litter bins beside them. In another room is a small dog kennel with a bowl in front of it and the remains of a chain, a tower with a bell and three brick arches that look like

they might collapse at any moment. All of these objects – apart from the bowl, the chain and the bell – are made of white plaster, the material Mahn uses for almost all of her sculptural works. They look fragile, human somehow, striking me as slightly neglected living beings. Due to the cold, I almost feel sorry for them. I ask her whether she sees them as alive. Mahn thinks, then says: 'Yes.' But she doesn't elaborate.

We are sitting in her kitchen drinking tea and looking through her catalogues. I ask if she's pleased that her works were recently shown in the exhibition space of the art academy in Düsseldorf where she studied under Joseph Beuys, and that her work will be shown in June at Berlin's Galerie Max Hetzler. After all, although she took part in documenta 5 in 1972 and has had shows at various Kunstvereins, she is hardly well-known. 'Yes,' she answers, 'but what really makes me happy is my work here in the village.' I want to talk more about her artistic career, but she keeps coming back to the exhibitions and encounters in the village. The preparations for future activities here seem to occupy her more than anything else.

When I get home, I peruse her catalogues. In a text by Mahn, I read: "Bear ye one another's burdens, and so fulfil the law of Christ." (Gal. 6, 2) These words from the Bible are meant as a moral challenge.' She continues: 'Indeed, this wise teaching is based on a natural law. For when two burdens of equal weight press against each other with equal force, they cannot fall over. They remain standing because the simultaneous pressure they exert on one another creates a balance. The forces directed against one another cancel each other out.'¹ These words stick in my mind. But I hesitate for a long time before including them here. After all, they are from the Bible – hardly an esteemed authority in the context of critical thought. But I feel I must quote them nonetheless, because they name the three principles that have shaped Mahn's work. Principle 1: Accept the burden. Principle 2: Equate natural laws with the laws governing human relations. Principle 3: Seek justification for art in the social realm.



4

Frieze d/e
 Noemi Smolik: Ruhe im Bau / Balancing Act
 June - August 2015

hohes Ansehen im Zusammenhang kritischen Denkens genießt. Trotzdem muss es sein, weil in diesen Sätzen genau jene drei Prinzipien zur Sprache kommen, die das Werk dieser Künstlerin prägen. Prinzip 1: Sich der Last stellen. Prinzip 2: Die Naturgesetze den Gesetzen der zwischenmenschlichen Beziehungen gleichstellen. Prinzip 3: Die Rechtfertigung der Kunst im Sozialen suchen.

PRINZIP 1
Die Last

In den meisten plastischen Arbeiten, Installationen und Raumeingriffen dieser Künstlerin geht es um die Last, den Lastenausgleich und daher auch um das Stützen und Gestütztwerden – um Zustände, die im Leben eines jeden existenziell sind. Wunderbar einfach brachte Mahn dies in der Arbeit *An einander gelehnt* von 1992 auf den Punkt: Aneinander gelehnt sind zwei kippende Gipsstühle, die sich so gegenseitig im Gleichgewicht halten. Bei *Säule, Gipsack ziehend* von 1988 kippt eine achteckige, oben abgebrochene Säule aus Gips nach vorne. Doch sie stürzt nicht, da sie vom Gewicht eines Gipsacks gehalten wird, den sie wie einen Hund an einer Schnur hinter sich her zieht.

7 Säulen hieß die Installation, die Mahn 1983 im Kunstforum der Städtischen

Galerie im Münchner Lenbachhaus ausführte. Die sieben Gipssäulen waren zwar massiv, ihre raue Oberfläche und Fragilität standen aber im klaren Gegensatz zur Vorstellung von würdevoll tragender Funktion, die man seit Jahrtausenden mit diesem Bauelement verbindet. Sie waren schief, sie schienen gleich zu kippen, eine lag auf dem Boden. Als Stützen waren sie gescheitert, und als Zeichen ihres Scheiterns schleppten sie ein eigenes Stück des Bodens oder der Decke – inklusive Resten noch leuchtender Deckenbeleuchtung und der dazugehörigen Kabel – mit sich.

All das brachte nicht nur Bewegung in die architektonische Starre. Es war zugleich, als wäre ein durch feste Säulenordnungen über Jahrhunderte reglementiertes hierarchisches System der Architektur eingestürzt. Übrig blieben Säulen, die in Resten noch von ihrer Funktion als Träger zeugten und in ihrem mühevollen Ruinedasein wie Gestalten aussahen. Wucht und Pracht auf der einen Seite, menschlich wirkende Zerbrechlichkeit und Scheitern auf der anderen. Eine absurde Situation, in der wie so oft im wirklichen Leben Komik kaum von Tragik zu unterscheiden ist. Nach der Ausstellung wurde das Ganze zerstört – ein weiterer Affront gegenüber allen Ansprüchen der Architektur auf Dauerhaftigkeit.

PRINCIPLE 1
Burdens

In most of the artist's sculptural works, installations and interventions, the focus is on weights and load balancing; supporting and being supported – states that are of existential significance to all. Mahn summed this up wonderfully in her work *An einander gelehnt* (Leaning On One Another, 1992): two plaster chairs, each fabricated with only foremost legs, lean against each other back to back, maintaining an equilibrium. In the case of *Säule, Gipsack ziehend* (Pillar Pulling Plaster Sack, 1988), an octagonal plaster pillar with a broken top tips forward but held by the weight of a plaster sack that it drags along like a dog on a lead, it doesn't fall.

7 Säulen (7 pillars) was the title of an installation by Mahn in 1983 at the Kunstforum der Städtischen Galerie at Munich's Lenbachhaus. Although the seven giant pillars were made of solid plaster, their rough surfaces and fragility contrasted with the idea of the dignified supporting function they implied. They were askew, as if about to topple, and one already lay on the floor. They had failed as supports, and as a sign of this each one dragged a piece of the floor or ceiling with it, including some working lamp fittings with their cables showing.

*Das Anliegen des Minimalismus war es, jeden subjektiven Bezug der Kunst auszuschalten.
 Dem wollte Mahn von Anfang an widersprechen.*



5

Frieze d/e

Noemi Smolik: Ruhe im Bau / Balancing Act
June - August 2015

INGE MAHN

PRINZIP 2

Gleichsetzung der Naturgesetze mit den Gesetzen der zwischenmenschlichen Beziehungen

An einander gelehnt, die erwähnte Arbeit mit den beiden Stühlen, ist das schlagende Beispiel für diese Gleichsetzung. Nur wer andere stützen kann und sich gleichzeitig auch stützen lässt, kann Gleichgewicht bewahren. Auch die Säule, die einen Gipssack hinter sich schleppt und so den eigenen Sturz verhindert, sich so jedoch in eine ausweglose Abhängigkeit begibt, ist ein treffendes Bild für viele zwischenmenschliche Beziehungen. Der ebenfalls erwähnte *Stuhlkreis* aus dem Jahre 2000, den ich in ihrer Scheune zu sehen bekam, lässt entsprechend an jene Stuhlkreise der Gegenwart denken, in denen Erfahrungen besprochen, sich ausgetauscht, therapiert wird. Doch es dabei zu belassen, wäre für Mahn zu einfach. Sie unterwirft diesen Kreis wieder mechanischer Gesetzmäßigkeit, indem sie ihn durch die Drehung der Stange und den so erzeugten Klang der auf den Stühlen stehenden Gläser „zum Sprechen“ bringt. Jenen Gleichsetzungen zwischen den Gesetzen der Natur und den Mustern zwischenmenschlicher Beziehungen begegnen wir immer wieder in den Arbeiten Mahns. Bei *Anatomisches Theater* (1999) balancieren Stühle wie taumelnde Menschen auf verschieden hohe Beinen. Bei *Roter Teppich* (1980) scheint ein roter Kokosläufer die Wand wie eine Schlange hochzukriechen. Und vier nebeneinander stehende Hundehütten (1977) erinnern in der Art, wie sie sich gegenseitig stützen, eher an hockende, verängstigte Welpen als an ein architektonisches Gebilde. Von dem fortwährenden Gleiten von Mahns Objekten und Installationen zwischen einer Ebene, die der Welt der menschlich sozialen Beziehungen angehört, und einer, die den physikalisch mechanischen Gesetzen unterworfen ist, können die toten Gegenstände ergriffen werden, so als wären sie Lebewesen. Das macht sie komisch, niemals jedoch lächerlich.

PRINZIP 3

Die Rechtfertigung der Kunst im Sozialen

Als Mahn ihre künstlerische Arbeit begann, dominierte die Kunst des Minimalismus, dessen Anliegen es war, jeden subjektiven Bezug der Kunst auszuschalten. Dem wollte sie von Anfang an widersprechen. Daher baute sie 1970, noch während ihres Studiums an der Düsseldorfer Akademie, eine *Schulklasse* mit Bänken und Tischen nach. Die Bänke und Tische waren ein wenig zu klein, weil Mahn sie, da sie selbst als Kind groß war, immer als zu klein empfand. Das verlieh den aus Gips gebauten Möbeln jene Komik, die nur ein subjektiver Bezug herstellen kann. Es war diese Arbeit, die Harald Szeemann während seines Rundgangs durch die Akademie sah; er entschied sofort, dass er sie zwei Jahre später in Kassel bei der *documenta 5* zeigen würde.

Der Klassenraum ist ein Ort, in dem ein Kind sein soziales Verhalten außerhalb der Familie zu lernen beginnt. Es ist dieser Aspekt, der Mahn noch zwei weitere Male zu diesem Sujet zurückkehren ließ. 2004 füllte sie einen realen Klassenraum, in dem Tische,

5
Schulklasse, 1970
Installation view
Kunstakademie Düsseldorf
2014

6
Roter Teppich, 1980
Installation view
Kunstakademie Düsseldorf
2014

As well as introducing an element of movement into architectural rigidity, this also evoked the collapse of a hierarchical system regulated by centuries-old architectural orders. What remained were pillars that recalled their function as supports and whose arduous existence as ruins gave them the air of human figures. Power and glory on the one hand, human-like fragility and failure on the other. An absurd situation in which – as so often in real life – comedy and tragedy are hard to distinguish. After the exhibition, the installation was destroyed – another affront to architecture's claim to longevity.

PRINCIPLE 2
Natural laws equal to laws governing human relations

An einander gelehnt, the above-mentioned work with the two chairs, is the best example of this equation. Only someone who can support others at the same time as receiving support is capable of maintaining balance. The pillar that drags a plaster sack behind it, preventing its own collapse but also entering into a dependence from which there is no escape, is also a fitting metaphor for many human relationships. And *Stuhlkreis* (Circle of Chairs, 2000), which I saw in the barn, recalls the circles of chairs commonly used in therapy where experiences and views can be exchanged. But for Mahn, leaving it at this would be too simple. She reinterprets this circle in mechanical terms, 'making it speak' via the rotating tube and the sounds thus created by the glasses on the chairs. Such equations between the laws of nature and the patterns of human relationships are a recurring feature in her work. In *Anatomisches Theater*



6

Frieze d/e
Noemi Smolik: Ruhe im Bau / Balancing Act
June - August 2015

INGE MAHN

Stühle und eine Weltkarte standen, mit Heu – und ließ Hühner hinein. *Dumme Hühner* nannte sie die Arbeit. Ein Jahr später, 2005, verstreute sie weißen Kreidestaub in einem anderen Klassenzimmer derselben Berliner Schule und brachte das Schild *Betreten verboten* – so der Titel der Installation – an die offene Tür an. Einige Besucher gingen trotzdem rein, und jeder, der den Raum betrat, trug als Beweis seines Ungehorsams an seinen Schuhsohlen und Kleidungsstücken weißen Staub mit hinaus, den er im ganzen Gebäude bis in den Schulhof und in die umliegenden Straßen verteilte.

2003 verwirklichte Mahn *TranspOrtale*. Zusammen mit ihren Studenten – sie war von 1993 bis 2009 Professorin an der Berliner Kunsthochschule Weißensee – transportierte sie während der Dauer der Ausstellung mit Schubkarren je ein zerlegtes Gartenhaus mit einigen dazugehörigen Bäumen vom Süden Berlins in den Norden und umgekehrt. Und das mit der S-Bahn. Jeden Tag eine Station. Auf dem Bahnhof Unter den Linden trafen sich die Häuschen, hier wurden

(*Anatomical Theatre*, 1999) chairs balance like tottering human figures on legs of different lengths. In *Roter Teppich* (Red Carpet, 1980) a runner made of red coconut matting ascends the wall like a snake. And in the way they support each other, four dog kennels side by side, *Hundehütten* (Dog Houses, 1977), are more reminiscent of crouching, anxious puppies than architectural structures. As Mahn's sculptures and installations slip endlessly back and forth between a level belonging to the world of human social relations and another that is subject to the laws of physics, the inanimate objects can be gripped by emotion as if they were living beings. This makes them amusing, but never ridiculous.

PRINCIPLE 3

The justification of art via the social

When Mahn began working as an artist, the then-dominant school of minimalism attempted to eliminate all subjective references from art. From the outset, she

wanted to rebut this. In 1970, while still a student at the art academy in Düsseldorf, she made a replica of a school classroom with benches and tables (*Schulklasse*). The benches and tables were slightly too small because Mahn, who was large as a child, had always experienced them this way. This gave the plaster furniture the kind of comic touch that can only be achieved by a subjective reference. It was this piece that Harald Szeemann saw during a tour of the academy; he decided there and then that he would show it two years later in Kassel as part of documenta 5.

Classrooms are the places where children begin to learn social behaviour outside of the family. It is this aspect that prompted Mahn to return to the motif two further times. In 2004 she filled a real classroom containing tables, chairs and a map of the world with hay – and let in some chickens. She called the work *Dumme Hühner* (Stupid Hens). One year later, in 2005, she scattered white chalk dust in another classroom in the same school and fixed a sign to the open door that said *Betreten verboten* (No Entry), the title of the



Mahn setzt in ihren Arbeiten Naturgesetze und zwischenmenschliche Beziehungen gleich.

Frieze d/e
 Noemi Smolik: Ruhe im Bau / Balancing Act
 June - August 2015

INGE MAHN

sie auf dem Bahnsteig aufgebaut, um dann wieder gen Süden beziehungsweise Norden weitertransportiert zu werden. Die Begegnungen und Erlebnisse während dieses aberwitzigen Transportunternehmens seien unvergesslich, sagt Mahn. Ein Satz, der noch einmal unterstreicht, worum es bei ihr eigentlich geht: Ohne darum viel Aufhebens im Kunstkontext zu machen oder sich mit Labels wie „Relational Aesthetics“ zu assoziieren, betreibt Mahn seit Jahr und Tag eine künstlerische Praxis, die in zwischenmenschlichen Beziehungen und ihrem sozialen Kontext gründet und an das Prinzip der „Sozialen Plastik“ ihres Lehrers Beuys anknüpft. Nicht anders versteht sie auch die Aktivitäten in ihrem Dorf.

Während ich noch an diesem Text schreibe, erreicht mich eine E-Mail von Mahn: „Ostern war durch die Eröffnung im Stallmuseum heftig, zum Essen blieben ca. 60 Leute und über Nacht 16! Jetzt ist wieder Ruhe im Bau.“

Noemi Smolik ist Kritikerin und lebt in Bonn.

1 Inge Mahn, „An einander gelehnt, oder aneinander gelehnt oder aneinandergelehnt“, in: Inge Mahn, *Baustellen/Constructions Sites*, Köln 2011, S. 125.



8



9

7
TranspOrtale, 2003
 Mixed media
 Installation view
 Unter den Linden S-Bahn station
 (now Brandenburger Tor)

8
Dumme Hühner, 2004
 Classroom, world map and chickens
 Installation view
 Gustav-Eiffel-Oberschule
 secondary school, Berlin

9
Betreten Verboten, 2005
 Chalk dust and classroom
 Installation view
 Gustav-Eiffel-Oberschule
 secondary school, Berlin

installation. Some visitors went in nonetheless, and those who did bore the proof of their disobedience on the soles of their shoes and clothes in the form of white dust, spreading it to the rest of the building and out onto the school playground and the surrounding streets.

In 2003, Mahn realized *TranspOrtale*. Over the duration of the exhibition, she and her students (from 1993 to 2009, she was a professor at Berlin's Weissensee School of Art) used wheelbarrows to transport one dismantled garden shed (plus a few trees) from the south of Berlin to the north, and another in the opposite direction. They did it with the help of the S-Bahn, advancing one station per day. The sheds met halfway at Unter den Linden station, where they were briefly reassembled on the platform before continuing their journey northwards and southwards respectively. The encounters and experiences during this absurd distribution

project were unforgettable, says Mahn. And then I finally understand. For years and years, without making a big deal of it or associating herself with labels like 'relational aesthetics', Mahn has been cultivating an artistic practice rooted in interpersonal relations and their social context – or in fact 'social sculpture', the term coined by her teacher Beuys. This is also how she understands her activities in the village.

While I am writing this text, I receive an email from Mahn: 'Easter was hectic with the opening at the Stallmuseum, 60 people stayed for dinner and 16 stayed overnight! Now things have calmed down again!'
 Translated by Nicholas Grindell

Noemi Smolik is a critic based in Bonn.

1 Inge Mahn, 'An einander gelehnt, oder aneinander gelehnt oder aneinandergelehnt', in: Inge Mahn, *Baustellen/Constructions Sites*, Cologne 2011, p. 125